

Сергій
ВАСИЛЬЄВ

театр

Осяяння у підпіллі*

Український альтернативний театр
1989-1994 років:
подвиг руху

Історична метаморфоза, що сталася наприкінці 1980-х років у Східній Європі та призвела до демонтажу і дезавування так званої тоталітарної системи, кардинально вплинула на всі суспільні інститути, трансформувала моральні ідеали та ієрархію цінностей, травестирувала соціальний ландшафт і, звичайно, зруйнувала силу-силенну міфів і догматів, що здавалися непохитними.

Намагаючись сформулювати у цей період концепцію нового героя, митці різних естетичних орієнтацій, уподобань і поглядів, різних поколінь і шкіл пропонували різні форми адаптування до дійсності, яка постійно їй дедалі швидше змінювалася. Зокрема, полярною була їхня художня реакція на загибель одного з найфундаментальніших міфів попередньої історичної епохи - міфу про монолітність радянського суспільства. Насправді воно вияви-

лося вельми строкатим і його диференціювання відбувалося стрімкими темпами.

Штадпунктом нечисленної групи молодих митців, чиї студії і творчі команди склали ареал нового українського театру (волю називати його альтернативним чи паралельним), стала апеляція не до маси, а до конкретної людини, яка прагне усвідомити себе як унікальну, неповторну особистість. Як на мене, саме ця, ніколи не декларована мета, визначила і опозиційне становище цього театру на культурній мапі, і комплекс сформованих ним за п'ять років існування естетичних засад, прийомів і тропів.

Отже, саме фокусування уваги на екзистенціальних проблемах людини створило феномен "українського альтернативного театру", що різними засобами вирішував проблему шукання суб'єктивного "я" в умовах хаосу, сму-

ти, руйнування стабільних міжособистісних комунікацій. За всієї несхожості, сценічні досліди Олега Ліпцина, Валерія Більченка, Андрія Жолдака, Володимира Кучинського, Анатолія Черкова та їхніх однопідумців мали, так би мовити, єдиний моральний алгоритм, стверджували тотожний тип героя.

Зрештою, у ставленні до людини і визначалася демаркаційна лінія між традиційним і паралельним театрами. Людина в інтерпретації традиційного театру постає як сума утилітарних і часто взаємовиключаючих рис, еkleктичною, так би мовити дискретною. Це обумовлює й абсолютно нормативний спосіб її відображення на сцені. Актор відтворює не долю, а окремі факти біографії персонажа, досліджує не проблему конгруентності особистості її

*Початок розмови про український "альтернативний театр" див. у журналі "Кіно-Театр", №3, 1996.

божественному призначенню, а фрагменти її суспільних перипетій.

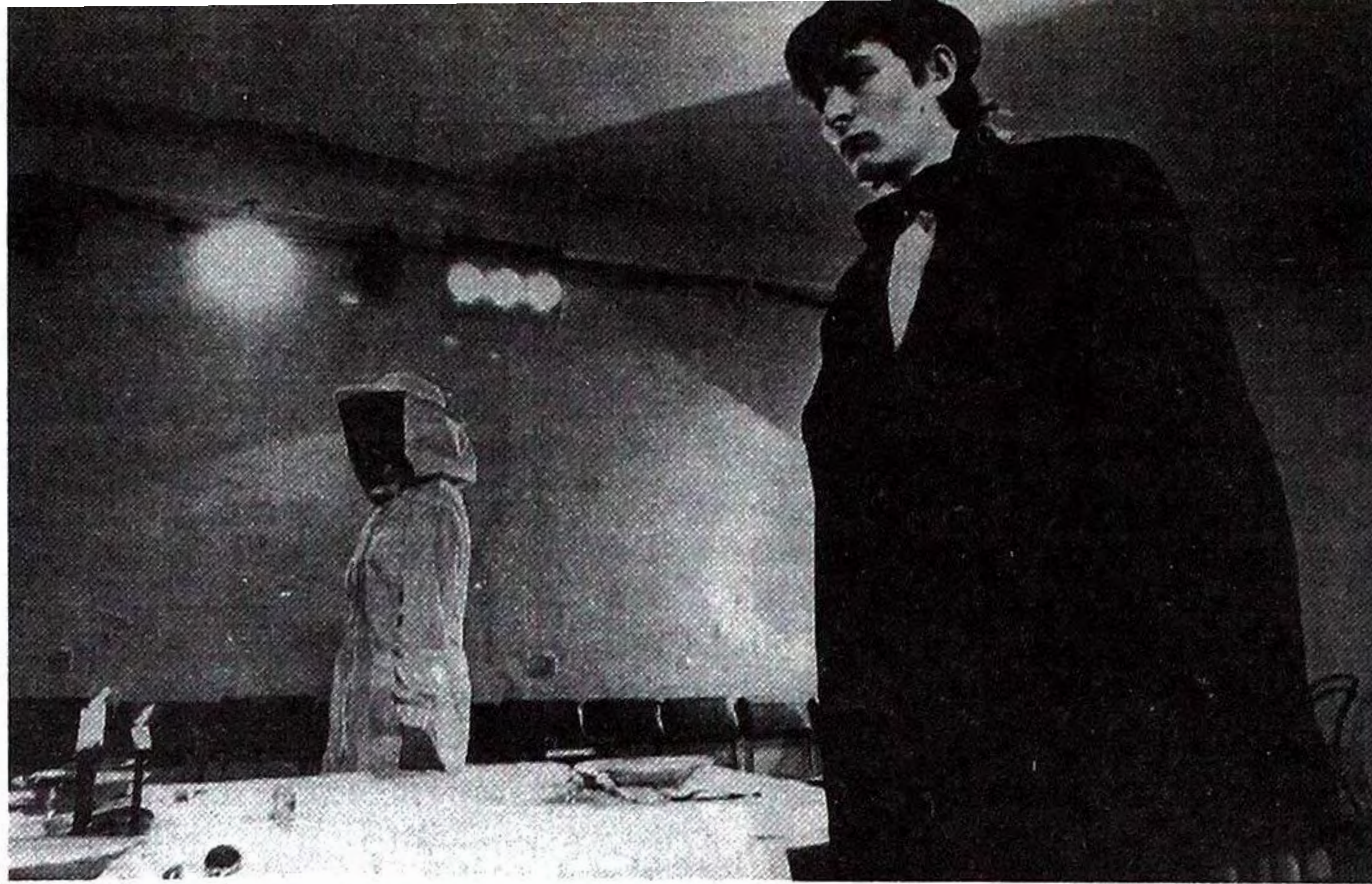
“Новий театр” культивує діа- метрально протилежний підхід. Людина й Історія беруться тут у стані апріорного антагонізму. Ідилічні, лагідні щодо людини епохи минули, за цією версією, безповоротно. Світ підступний і агресивний. Шукати з ним компроміс, укладати принизливі угоди, канючити милостиню та привілеї – безглуздо. Абсурд існування можна подолати лише самоусуненням від соціуму, відчуженням від його повсякденних проблем, здобуттям внутрішньої гармонії, тверезого, неутопічного прийняття страждання як спокутування вини, розплати за гріх. Онтологічно для цього театру не існує поняття утилітарного прогресу, косметичних покращань життя. Він визначає як данність факт глобальної катастрофи, вимороченої цивілізації, виснаженої, пограбованої, отруєної природи, апокаліптично зупиненого часу. Час втрачений назавжди. Прислухавшись до поради Пруста, митці рушають на пошуки часу, усвідомлюючи, що в кращому разі він, Час, існує як некрополь, каталог, музей зотлілих речей і фактів, книжок і фасонів, філософських вчень і повсякденного начиння (мотив стильової еkleктики, змішування атрибутів усіх епох, створення сонму стилізувань і парафразів, постійне цитування чужих вистав, різноманітних літературних джерел, старих газет і підручників, кінофільмів і пісень, відомих скульптур і живописних полотен – один із основних художніх тропів у цьому театрі). Герой поводить з усім цим культурним скарбом цивілізації без пієтету, але й не амікошонськи. Минуле цікавить його у практичному аспекті: в минулому часі він шукає сигнали співпадань, камертони теперішніх станів, якісь незнищені ферменти, здатні зберегти від остаточного розкладу його душу. Зовні цей пошук здається майже сліпим, та він не випадковий. Адже підтвер-

дженням реальності нинішнього існування може стати будь-який знайдений предмет. Скажімо, в “Археології” Валерія Більченка за п’єсою Олексія Шипенка розкопувати своє “я” героям допомагають підібрані на смітнику авоська зі шкільним глобусом, військова каска, уривок старого любительського фільму і фокстрот 50-х років на заїждженій грамофонній платівці. Ніби цитуючи Талмуд, “альтернативний театр” холоднокровно, без істеричності, але вперто повторює: “Ви кажете, час іде. Безумці, це ви минаєте”, – але рекомендує здійснювати свій життєвий шлях чесно, гордо і незлостиво. Прикметно, що в назві однієї з вистав Олега Ліпцина ця думка зафіксована майже маніфестаційно. Японський ієрогліф “гей-до” може розшифровуватися буквально як “мистецтво шляху”. Ця метафора наче конденсує істотний особистий досвід багатьох режисерів українського “молодого театру”, для яких сам шлях стає домінантою і метою естетичного пошуку. Скажімо, виступи групи “Українська робітня” взагалі називалися не виставами, а відкритими пробами, чим підкреслювався їхній нерегламентований, не клішований і водночас глибоко інтимний для самих учасників характер. Випадковим свідкам цих проб наче пропонується бути присутніми на демонструванні чергового епізоду досягнення життя, етапу власного душевного становлення. І лише цей свідок перетворює показ на художній акт, робить інтимний, прихований від стороннього ока процес публічним.

Відсутність будь-яких соціальних ілюзій, сподівань на допомогу ззовні також настійно прокладається цим театром. Символічним є саркастичний фінал вистави “І сказав Б...” Валерія Більченка за п’єсами О.Шипенка “Верона” і “Ла фюнт ін дер люфт”, яка побудована як низка шоків, містифікацій, відкриттів наївних соціальних сподівань обивателів: явлення народів, що дійшов до маразму, нових месій – мумієпо-

дібних, як прах єгипетських фараонів, гуманоїдів у шикарних целофанових шатах. Не випадково “мігрував” з вистави у виставу цих режисерів і сценографічний образ безплідної землі. Її втілення, візуальні посланці – і макет Фів, що спопеляється на наших очах (“Антигона” Софокла в режисурі Олега Ліпцина), і незручний, промозглий, бетонний простір “О-О-И” Андрія Жолдака, і розташований у центрі бомбосховища човен, що використовується як смітник, куди летять недоїдки і любовні листи, квіти і посуд, поетичні чернетки і ритуальні маски (“Друже Лі Бо, брате Ду Фу” Олега Лишеги, режисер Сергій Проскурня), і шизофренічна тіснота й похмурість майданчика-ешафота, на якому осканжені люди-автомати розпинають божевільного Войцека (“Войцек” Бюхнера, режисер Сергій Кляпньов), і предметний сумбур вже згадуваної “Археології”, яку грали просто на сірому піску серед обклеєних старими газетами щитів.

Показовою для паралельного театру була і підкреслена індиферентність до соціальної тематики в її традиційному розумінні, відчутна ідеосинкразія режисерів до будь-яких ідеологічних схем. І хоча в багатьох виставах відтворювалися параноїдальність, агресія, порочність і навіть збоченість суспільства (“І сказав Б...” В.Більченка, пінтерівський “Пейзаж” Анатолія Черкова), обнародувалися замовчувані раніше злодіяння більшовизму і реабілітувалася література, що раніше була під ігом заборон (“Між двох сил” Володимира Винниченка – режисер Володимир Кучинський, “Я” Миколи Хвильового і “У відкритому морі” Славомира Мрожека – режисер Олег Ліпцин, “Момент” Винниченка – режисер Андрій Жолдак, “Тихого вечора” та “Осінь” Олександра Олеса – режисери Анатолій Черков та Юрій Яценко), роботи ці не мали протестуючого, викривального чи агітаційного смислу. У тексті насамперед вичленовувалася прит-



Сцена з вистави "У відкритому морі" за п'єсою Славомира Мрожека. Режисер Олег Ліпцин. 1988.

Фото Віктора Марущенка.

чева структура, він тлумачився як міф. Світ і людина розглядалися як категорії космічні. Філософська ж проблема тлумачилася поліаспектно. Аргументами у диспуті про героя і його конфлікт зі світом стають не раціональні тези, а варіативні моделі поведінки ("Благодарний Еродій" Григорія Сковороди, "Двір короля Генріха III" Олександра Дюма, "Сни" за Федором Достоевським в режисурі Володимира Кучинського, "Прощання" Лесі Українки та "Людський голос" Жана Кокто в режисурі Анатолія Черкова, "Гей-до" та "Дюшес" за Джеймсом Джойсом у режисурі Олега Ліпцина, "І сказав Б..." Валерія Більченка та "О-О-И" Андрія Жолдака).

Із методологічної точки зору за типологічними ознаками (недовіра до чітко дефінованих ідей, аполітичність, заперечення тиранії тексту, примат форми над змістом, домінування візуальних елементів над дискурсними, "дистильована" вербальність, компілятивність і схильність до концептуального стилізування, колажування цитат, співіснування в одній структурі різностильових елементів) більшість із цих вистав може класифікуватися як твори постмодерністські. Але від типових постмодерністських видовищ, які традиційний театр сьогодні майструє за трафаретами аля Віктюк і які стали сьогодні емблемою маскульту, знаком триумфального кічу, роботи "аль-

тернативного театру" мали істотну відмінність. Цинізму препарування і байдужого роздивляння людини вони протиставили гуманну програму її духовної реабілітації. Їхня концепція за природою була антропологічна, а не нігілістична. Готові услід за Фукуямою повторити тезу про "кінець історії", вони не схильні були проголошувати загибель людини. Вслухаючись у багатоголосся світу, в жахливу поліфонію самотніх сирітських сердець, вони з праведною вірою прагнули довести, що великою надією кожної душі є подолання абсурду любов'ю, співчуттям.

Бездарному соціальному маскараду посттоталітарної дійсності, коли духовну спустошеність, мізерність почуттів та моральне убожество приховують під машкарою, "альтернативний театр" пропонував подвиг щоденного духовного руху, самобудування, важкий, з помилками і розчаруваннями, з подоланням власної зневіри, мало не генетичного страху перед натовпом і новими суспільними ідолами шлях шукання, відкриття власного обличчя. Тож не дивно, що впродовж усього феноменального за духовною віддачею і художніми здобутками, короткого періоду свого існування "альтернативний театр" зазнав якщо не явного остракізму з боку суспільства, то багатьох поневірянь (постійні нестатки і зрив проєктів, відсутність сцен, бай-

дужість офіційних інституцій, преси, недостатню увагу критики).

Частково цю реакцію можна зрозуміти. Навіть самі того не бажаючи, режисери цього театру опонували офіційній ідеології (спочатку тоталітарній, згодом тій, що ґрунтується на державницьких пріоритетах). В обох випадках ця опозиція обумовлювалась не стільки ідеологічними, скільки естетичними причинами – іманентним для авангарду абсолютизуванням суб'єктивного "я", що заперечувало і фальшиву тоталітарну монолітність, і соборне єднання як мету театрального видовища. Показово, що навіть у творчості свідомо орієнтованих на національну літературу і суспільні цінності режисерів (Володимир Кучинський, Сергій Проскурня у виставах "Дума про братів незазовських" Ліни Костенко і "Друже Лі Бо, брате Ду Фу") національна самоідентифікація розглядається як проміжна стадія досягнення надродової, трансцендентної сутності. У роботах В.Більченка чи А.Черкова використання українського матеріалу частково імітаційне, а інколи й провокаційне, бо висхідна драматична ситуація витлумачується як інваріантна, загальногуманітарна.

Що ж до мовчання критики... Справа, напевно, не у схоластичних шаблонах чи їхній зашореності (цінувалися імена і вистави "альтернативного театру" у фаховому середовищі завжди високо), а в специфічному, підкреслено індивідуалізованому, замкненому характері функціонування цих колективів і певній герметичності сценічних текстів, які вони продукували. Певним чином ці вистави створені мало не за фенологічними схемами: сам спосіб буття виконавців проєктується в їхніх виставах. Вистава стає немов би колективним психофізичним портретом її творців. "Я ставлю на актора, він сам, його життя є п'єсою", – це твердження талановитого українського режисера Володимира Клименка, лідера московської "Майстерні Кліма" і художнього патрона запорізько-

го оф-театру "La Vie" афористично концентрує досвід цієї художньої генерації. Це обумовлювало особливу атмосферу сповідальності, справжності, нефіктивності цих робіт, що ніби балансували на межі між вигаданим, відтворюваним як сценічний акт і справжнім, реальним життям. Не випадкові, до речі, й просторові координати цих вистав, де практично завжди порушувалася звична диспозиція публіки і актора. Виконавець мусить знаходитися поруч, майже впритул до глядача, його вплив майже сенсуальний, його зануреність в проблему настільки особистісна, що має екстраполюватися на присутніх. Стіна між учасниками показу і глядачами гранично умовна, а іноді й свідомо руйнується (актори грають серед публіки у виставах Олега Ліпцина), іноді механічно (запрошення глядачів до танцю в "Я єсмь воскресіння і життя" В.Кучинського, або до трапези у "Друже Лі Бо..." С.Проскурні), іноді майстерно виводячи її зі стану споглядання (кульмінаційний епізод "О-О-И"). Та як би там не було, між театром і його глядачем, що став ніби посвяченим, складалися дружні, майже родинні стосунки. Конкретний альтернативний колектив виявлявся потрібним лише тим людям, чий тип психічної енергії і світосприйняття був близьким до сповідуваних студією постулатів, чії проблеми сприймалися так само особисто, чії ідеали відчувалися як тотожні, чия потреба саморозвитку, духовного творення була такою ж пекучою (втім, напевно, таким є спосіб художньої інтонації загалом).

Як не прикро, але благородна програма лишилася утопічною. Історія знову ошукала людину, що безжально зафіксував "Вишневий сад" Валерія Більченка за Чеховим - вистава, яка підсумувала п'ятирічний період напружених лабораторних шукань українського альтернативного театру. Символічно зупинений у фіналі годинник зупинив і його прекрасну історію.

1994-1996.

мистецька
хроніка

ПЕРЕРВАНА СПОВІДЬ

Леонід Бакштаєв залишив не тільки глибокий слід у пам'яті шанувальників його театральних ролей, не лише ролі, увічнені на кінострічці, а й незакінчену книгу "Перервана сповідь". Відомий актор театру і кіно писав цю повість-спогад влітку 1995 року, уже тяжко хворим. Він присвятив її Хілері Клінтон, високо цінуючи її внесок у захист родинних цінностей, у захист материнства і дитинства. Книгу випустило київське КМЦ "Поезія" за фінансової підтримки акціонерно-комерційного Реал-Банку і Голови правління цього банку Юрія Меркурійовича Шрамка.

"Перервана сповідь" - це, з одного боку, автобіографія людини, актора, громадського діяча, на долю якого випало суворе дитинство, що минало в роки голодомору на Україні, війна. Згадує актор своє навчання у Білоруському театральном-художньому інституті, становлення як актора, своє кохання. З іншого боку - ця повість зображує події життя не тільки автора, а й цілого покоління.

Книгу доповнюють короткі спогади близьких людей Леоніда Бакштаєва - його



дружини Марії Бакштаєвої, колег-акторів Київського театру російської драми імені Лесі Українки Ади Роговцевої, Надії Батуріної, Мирослави Резниченко, Лариси Кадочникової (як відбувалися зйомки фільму "Про любов" Артура Войтецького), Ірини Дуки, Андрія Піддубинського, Олега Комарова, а також кінорежисера Юрія Ляшенка, у фільмі якого "Записки кирпатого Мефістофеля" востаннє знімався Бакштаєв.

Книгу доповнюють ілюстрації театральних ролей ("Розбійники" Шіллера, "Влада темряви", "Іванов", "Хазяйка", "Пізня любов", "Рядові") та кадри з фільмів, де знімався актор ("Білий птах з чорною ознакою", "Прості турботи", "Ати-бати, йшли солдати", "День перший, день останній", "Історія одного кохання").

Презентація книги відбулася 4 грудня в Будинку кінематографістів і стала вечором пам'яті світлої і доброї людини, талановитого актора. Вечором, де панувала зворушлива атмосфера щирості й любові.

Кореспондент
"Кіно-Театру".